

Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Lora Krstulovic, Claudia
El video en la investigación de dos danzas amefricanas: la samba y la rumba
Encartes, vol. 7, núm 13, marzo-agosto 2024, pp. 253-265
Enlace: https://encartes.mx/lora-patrimonio-danza-afroamerica-matrilinaje
Enlace de Vimeo: RUMBERAS-El Guaguancó
https://vimeo.com/279915889/51451ee568?share=copy
Enlace de YouTube: Por encima del miedo coraje (Tía Jelita do samba) con subtítulos en español
https://www.youtube.com/watch?v=z2rmAIlFIqs
Claudia Lora Krstulovic ORCID: http://orcid.org/0000-0003-0305-3872
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v7n13.366

Disponible en https://encartes.mx



Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.



ENCARTES MULTIMEDIA

EL VIDEO EN LA INVESTIGACIÓN DE DOS DANZAS AMEFRICANAS: LA SAMBA Y LA RUMBA

AUDIOVISUAL RESEARCH INTO TWO AMEFRICAN DANCES: SAMBA AND RUMBA

Claudia Lora Krstulovic*

Enlace de WordPress: https://encartes.mx/lora-patrimonio-danza-afroamerica-matrilinaje
Enlace de Vimeo: RUMBERAS-El Guaguancó
https://vimeo.com/279915889/51451ee568?share=copy
Enlace de YouTube: Por encima del miedo coraje (Tía Jelita do samba) con subtítulos en español
https://www.youtube.com/watch?v=pRjgVjCjzWs



Resumen: A través del estudio de caso de dos familias: la de Jelita, originaria de Saubara, Bahía, Brasil, y la familia que encabeza Lidia, en Trinidad, Cuba, se presentan dos trabajos audiovisuales que tienen como foco el papel de las mujeres en la transmisión matrilineal de la samba y la rumba, los cambios generacionales y la relación hombre-mujer, presente en los movimientos corporales. Como complemento, se incluye un texto en que se expone la metodología utilizada, el contexto histórico cultural de cada caso y un análisis del papel de la mujer en los procesos de perpetuación de estas memorias corporales femeninas y sus lugares de transmisión.

Palabras claves: danza, afroamericana, matrilinaje, video, memoria.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 13 • marzo-agosto 2024, pp. 253-265
Recepción: 21 de septiembre de 2023 • Aceptación: 13 de diciembre de 2023
https://encartes.mx





AUDIOVISUAL RESEARCH INTO TWO AMEFRICAN DANCES: SAMBA AND RUMBA
Abstract: Two audiovisual works explore the role of women in the matrilineal transmission of samba and rumba, generational changes, and the relationship between men and women revealed in the body movements. The first case study follows the Jelita family, which hails from Saubara in the state of Bahia, Brazil, and the second, a family headed by a woman named Lidia in Trinidad, Cuba. A supplementary text lays out the methodology used for the study, the cultural and historical background of the two cases, and an analysis of women's role in perpetuating these female body memories and the places for their transmission.
Keywords: dance, Afro-American, matrilineal, video, memory.

INTRODUCCIÓN

Antes que nada, quiero pedir permiso a Jelita, en paz descanse, a su familia y a sus ancestras afrobrasileñas. Así también a Lidia, su familia y ancestras afrocubanas, para presentar estos trabajos, hechos con mucho amor y respeto hacia las personas, las culturas y las danzas estudiadas.

Este texto presenta dos videos realizados paralelamente en Brasil y Cuba entre los años 2012 y 2019. Forman parte de investigaciones elaboradas por separado, ya que, en principio, no tenía la clara intención de hacer una comparación entre estas dos danzas *amefricanas*.[1]

Por cima do medo coragem (2016) es un video-homenaje *post mortem* a Jelita do Samba, una mujer sambadeira y marisquera del Recôncavo Baiano. Es resultado de una investigación antropológica de largo aliento realizada para mi tesis de doctorado en memoria social (Lora, 2016), enfocada en uno de los tres grupos de samba de roda de niños y niñas estudiados; mientras que *Rumberas: el guaguancó* (2019) es un cortometraje sobre una familia de tres generaciones de mujeres, realizado en un periodo mucho más

[1] Amefricanidad es un concepto acuñado por la investigadora afrobrasileña Leila González en contraposición a otros conceptos que considera racistas. "Más allá de su carácter puramente geográfico, la categoría amefricanidad incorpora todo un proceso histórico de intensa dinámica cultural (adaptación, resistencia, reinterpretación y creación de nuevas formas) que es afrocentrada, es decir, que tiene como referencia modelos como Jamaica y el akan, su modelo dominante; o Brasil y sus modelos yorubas, bantú y ewe-fon" (Gonzalez, traducido por María Pilar Cabanzo Chaparro y Camila Daniel, 2021: 140).



corto. Lidia, Yuya y Ema son las protagonistas de esta historia grabada en Trinidad, Cuba.

El video dedicado a Jelita fue editado en un momento muy sensible para todas las personas que la conocimos. Se presentó poco después de su fallecimiento como una manera de agradecer, pero también como forma de visibilizar una de las conclusiones más importantes de la investigación: el papel de las sambaderas en la transmisión de la memoria corporal de la samba.

Por otro lado, el cortometraje documental *Rumberas*, grabado en Trinidad, Cuba, fue pensado a partir de mi experiencia en Bahía, y en general en Brasil, donde las propias comunidades reivindicaban (reivindican) el papel de las maestras o *mestras*[2] de samba y de otras expresiones dancísticas populares. Partiendo de esa inspiración, le propuse a una amiga, artista visual y bailarina mexicana, que, de ser posible, hiciéramos un documental sobre mujeres rumberas en nuestro viaje a Trinidad, Cuba.

En los años recientes, afectada por la lucha feminista en general y en específico por el movimiento de mujeres negras en el continente, me pareció de suma importancia fortalecer el trabajo audiovisual realizado sobre estas bailarinas, con la escritura de estas breves reflexiones comparativas sobre la transmisión matrilineal en la danza, pues la experiencia me ha dejado ver, repetidas veces y en diferentes culturas afrodiaspóricas, el papel de la mujer no solo en la continuidad generacional, sino en la gestación y reproducción de estas expresiones de resistencia cultural. Su valor se acrecienta cuando tomamos en cuenta las condiciones de opresión colonial y patriarcal a las que las mujeres negras, sus cuerpos y, por lo tanto, sus danzas, han estado sometidas por siglos.

Este texto está conformado por tres apartados: el primero dedicado a la metodología utilizada en la realización de ambos audiovisuales; en el segundo se presenta un breve contexto histórico cultural de las danzas, y cierro con el tema de la casa, el *terreiro* y la rueda como lugares de transmisión y memoria dancística.

---

[2] "Un *mestre* o una *mestra* de cultura es un(a) articulador(a) que promueve el flujo de saberes, es un(a) guardián/guardiana de memorias y de ancestralidad". Tomado de la página del Instituto Brasileiro de Derechos Culturales. Traducción de la autora. https://www.ibdcult.org/post/o-reconhecimento-dos-saberes-tradicionais-de-mestres-e-mestras-da-cultura-popular



Metodología

La base metodológica para la realización de estos trabajos está compuesta por la etnografía audiovisual, el trabajo colaborativo e interdisciplinar y lo que hemos nombrado *cuerpo participante* (Daniel y Lora, 2020). Esta forma de trabajo se fue construyendo en el proceso de cada una de las producciones, pero también forma parte de una larga trayectoria que tiene que ver con mi diversa formación en artes y ciencias sociales, misma que aspira a ser cada vez más transdisciplinar.

Con etnografía audiovisual me refiero a la producción audiovisual realizada a partir de una investigación antropológica (Ardèvol, 1998). En el caso de la samba de roda, este proceso de investigación/grabación comenzó en el Recôncavo Baiano, después de una conversación con la Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahía (asseba) en Santo Amaro, en la que me presenté y pregunté si era posible, además de realizar la tesis escrita, hacer un documental; a lo que me respondieron que ellos y ellas ya estaban generando sus propios materiales audiovisuales y que no les interesaba tanto esa colaboración. Sin embargo, acordamos que registraría con la cámara de video encuentros o actividades organizadas por la red y los compartiría con la asociación. Este momento fue fundamental en mi trayectoria como antropóloga, pues generó cuestionamientos acerca de la metodología que había venido utilizando.

Así pues, parte fundamental de la forma de trabajo fue dialogada con los sambadores/eiras de la comunidad, teniendo como resultado una propuesta más consciente y crítica en relación con el lugar del investigador/a. En este sentido pensé, como lo hace Cusicanqui, en el audiovisual como una práctica de comunicación horizontal: sentir que nuestro "ojo intruso" puede volverse un aliado en la producción de conocimiento con nuestros interlocutores en el trabajo de campo, son todas ellas prácticas de una sociología que va desmantelando los supuestos de la razón ilustrada, de la razón colonial (Rivera, 2015: 313).

Me convertí, entonces, en investigadora "aliada" de la asseba, una organización comunitaria y regional con fuertes planteamientos políticos y propuestas colectivas innovadoras, a quienes al final de la investigación presenté mi tesis acompañada de este video-homenaje, finalizado en un corto tiempo con ayuda de Noel López, editor del video.

En cuanto al trabajo sobre la rumba cubana, el proceso fue distinto en el sentido de que no contábamos con apoyo económico para la produc-

ción/investigación, y por lo tanto el tiempo para grabar fue muy corto. La metodología se diferenció de la anterior porque el documental fue codirigido por dos mujeres provenientes de distintas disciplinas: la etnología y las artes visuales. Sin embargo, teníamos en común ser dos bailarinas con la intención de aprender a bailar rumba. Cabe decir que en estos años de investigación me asumí como bailarina/investigadora, pues la realidad dejó ver cómo el baile era también un método de pesquisa que me permitía acceder a significados socialmente compartidos, entender dinámicas de participación diferenciadas según el género, distinciones en los movimientos, etc. Esta metodología generó, en ambas experiencias, una forma de interacción más empática y horizontal con las mujeres que nos enseñaban su arte, pues las interlocutoras/personajes nos consideraban como alumnas con una pasión compartida: la danza. En ambos trabajos se generó entonces un diálogo entre mujeres en que el lenguaje corporal y el audiovisual participaron activamente. El trabajo de campo y las entrevistas se realizaron en los lugares de ensayo de las danzas, espacios privilegiados de socialización de la memoria danzada.

En *Rumberas: el guaguancó*, la cámara fue hecha por Tania Diaz, con una propuesta fotográfica cercana a lo que Bill Nichols (1997) clasificaría como documental participativo, en la que yo, como correalizadora, aparecía en cuadro bailando o entrevistando, lo que muestra mi encuentro con la danza y con las protagonistas de la película. Este modo de documental:

> Supone un involucramiento del individuo filmado con la práctica de su representación. Asimismo, inviste a un personaje específico con cualidades del autor-persona (aquel-que-filma) que interactúa con una realidad determinada. Ello provoca una sensación de inmersión en el mundo histórico y vigoriza la impresión de veracidad de la obra. De ahí que esta modalidad ancla a un sujeto (narrador-implícito) en un lugar y tiempo específico, en un *yo-estuve-allí* que certifica su función de contador de la historia (Lloga Sanz, 2020).

Posteriormente vino un largo trabajo de transcripción y revisión de material del que se escogieron los temas más importantes y se pensó en la manera de narrarlo audiovisualmente. Finalmente, en el proceso de edición de *Rumberas* tuvimos el honor de contar con el apoyo del editor Mario Maya, el de Alessando Lameiras en la corrección de color y Galileo Galaz en el diseño de sonido.



Cuando estuvo finalizado, el documental fue presentado a Yuya, Lidia y Ema, en Trinidad, quienes dieron su opinión con relación al resultado. Lo mismo sucedió con *Por encima del miedo coraje*, que fue presentado junto con mi tesis, y por iniciativa de los propios sambadores/as, a los niños y niñas del Grupo Mirim da Vovó Sinhá, quienes, al ver el homenaje, recordaron con cariño las enseñanzas de tía Jelita. En ambas presentaciones emergieron muchos recuerdos colectivos, tanto del momento en que fue grabado como de personas que aparecen en el documental y que ya no estaban. Este fue otro momento importante en términos metodológicos, pues se pudo ver que ambos documentales guardan memorias importantes para las y los niños bahianos y las protagonistas cubanas, mismas que fueron expresadas en las diversas reflexiones colocadas tras a la proyección.

La patrimonialización y su impacto en las danzas amefricanas

La samba de roda es caracterizada como una manifestación musical, coreográfica, poética y festiva presente en todo el estado de Bahía, Brasil, pero muy particularmente en el Recôncavo (dossiê iphan, 2006: 23, traducción de la autora). Procede de los bailes y tradiciones culturales de los africanos/as esclavizados/as que llegaron a la región; también contiene elementos de la cultura portuguesa y árabe, como la lengua, la poesía y algunos instrumentos musicales.

A partir de la declaración de la samba de roda como Patrimonio Inmaterial Cultural Mundial, en 2005, se crearon una serie de políticas de salvaguarda impulsadas en Brasil durante el gobierno del Partido de los Trabajadores (pt), en el cual el iphan (Instituto do Patrimonio Histórico y Artístico Nacional), la Secretaría de Cultura del Estado de Bahía y, principalmente, la comunidad de sambadores y sambaderas de la región participaron activamente creando una red regional de samba de roda. Los grupos de niños y jóvenes cumplieron un papel central en el proceso al ser concebidos desde el primer momento de la patrimonialización, con la idea de cumplir con la expectativa comunitaria de que "la samba no muriera", frase que escuché repetidas veces por *mestras* de samba.

La investigación se desarrolló en este contexto. Jose Jorge de Carvalho llamó a este momento "sarau de las culturas populares", encontrando

que este era un tiempo de posibilidad de "transformación radical de las injusticias fundantes de la relación del Estado con las culturas populares. Un proceso en que la cultura popular pudiera convertirse en un lugar de demanda de ciudadanía, de igualdad y de equidad" (De Carvalho, 2005: 34). Si anteriormente la élite brasileña ejercía un control sobre las manifestaciones culturales valorizando las expresiones artísticas europeas, ese era el momento de que la cultura popular reivindicara su cultura y los derechos de quienes la ejercen. Las mujeres ocupaban un lugar estratégico en este proceso.

Además, y aquí es donde el trabajo se enfocó más fuertemente, se revitalizaron espacios tradicionales de enseñanza y presentaciones de samba de roda, y se generaron eventos y festivales que reforzaron la ejecución y transmisión a las nuevas generaciones. Las sambadeiras plantearon la importancia de que la expresión se siguiera perpetuando a las nuevas generaciones, enseñándoles no solo la danza, el canto y la música, sino su lugar en la vida comunitaria y religiosa.

La rumba, por su parte, es una manifestación originada en la cultura afrocubana, con elementos de la cultura antillana y el flamenco. La rumba surgió antaño en barrios marginados de algunas ciudades como La Habana y Matanzas, así como en las proximidades de algunos puertos y en poblados de chabolas, llegando a ser especialmente popular en las zonas rurales habitadas por comunidades de africanas/os esclavizados (Unesco).

En cuanto a la dinámica de esta expresión de danza/canto/música, podemos decir que su forma de organización es también circular o en rueda, muy similar a la samba de roda de Bahía y a muchas otras danzas amefricanas, donde el centro es utilizado para bailar y el contorno para tocar, cantar, observar y/o esperar el turno para bailar. La rumba tiene tres subgéneros: el guaguancó, la columbia y el yambú.

En 2016, momento en que finalizaba la investigación en Brasil y ya grabado el documental *Rumberas: el guaguancó*, la rumba fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, previo a este importante acontecimiento, ya ocupaba un lugar de suma importancia en la identidad afrocubana, por lo cual existían algunos espacios para su perpetuación y difusión. En la filmación del documental *Rumberas*, acontecido en ese momento histórico, visitamos algunos de estos espacios en Trinidad y La Habana, donde los grupos de rumba se presentan y se exhiben para la población local, pero también

para el turismo. Uno de ellos estaba dirigido por Yuya, protagonista del cortometraje.

Si bien el contexto de investigación/producción era distinto al de Bahía, en el sentido de que no existían políticas públicas específicas para la rumba, sí las había para la ciudad de Trinidad, lo cual afectó directamente la vida de las protagonistas. Hace más de 30 años, el centro de Trinidad y su valle de ingenios fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, lo que hizo que la ciudad tuviera más apoyo en la reparación de monumentos y actividades culturales. El aumento de turismo generó una gran migración a Trinidad. En este contexto migraron Lidia y Yuya (madre e hija) de la ciudad de Santa Clara para trabajar en la enseñanza, la práctica y la difusión de la danza y las artes afrocubanas, en el ambiente turístico de Trinidad. Hoy en día, esta familia de rumberas continúa instruyendo a nuevas generaciones de bailarinas y bailarines, dando continuidad a su tradición.

Estos casos nos dejan ver cómo las políticas de patrimonialización cultural juegan/jugaron un papel central en las nuevas dinámicas socioculturales amefricanas relacionadas con la danza, en las que resalta la fuerte participación de las mujeres en todos los procesos y dinámicas de transmisión a las nuevas generaciones. En el actual momento de patrimonialización, aunado al potente movimiento afrofeminista vivido en ambos países, han coadyuvado para que se reconozca y exija el lugar de las mujeres en la conservación y perpetuación de la memoria cultural.

La casa, el *terreiro* y la rueda, espacios de transmisión femenina

En la etnografía audiovisual realizada sobre la samba en Bahía, Brasil, y la rumba en Trinidad, Cuba, se observó cómo las viejas y las nuevas formas culturales conviven con los nuevos elementos de la modernidad. Este trabajo tiene como premisa que si estos elementos permanecen es porque existe una memoria que está siendo transmitida de una generación a otra, y que, aun con los nuevos componentes que se adhieren, la samba y la rumba mantienen una continuidad.

En los casos estudiados se observó que la sociabilidad generacional a través de las mujeres fue la principal vía de aprendizaje de la danza. La transmisión se presentó como un proceso social intra e interpersonal, que transcurrió dentro de varios ambientes colectivos: el comunitario, el



Imagen 1
Fotograma de video-homenaje *Por encima del miedo coraje*.
Fotografía: Claudia Lora.

grupal y el familiar; el aprendizaje de la danza fue mediado por un lenguaje esencialmente corporal otorgado por mujeres, a través de acciones corporales o de gestos.

Con comunitario me refiero a la amplia comunidad que forma parte de la rumba y la samba, que se autodenominan como rumberos/rumberas y sambaderas/sambadores. Y con grupal, a los grupos de danza a los que pertenecen cada una de estas mujeres. En el caso de la familia cubana, Yuya pertenecía al grupo de rumba Ache Shure, y dirigía el Grupo Imagen. La familia de Jelita era responsable de tres grupos de samba que existen hoy en día en la ciudad de Saubara, Bahía.

Además, ambas pertenecían a religiones de matriz africana: santería y candomblé. El *terreiro* (casa de santo) y la casa familiar aparecen como lugares privilegiados para la transmisión de la memoria corporal de la samba y la rumba, donde la participación de la figura femenina resalta.

En las religiones yorubas nombradas se utiliza el término "casa de santo" y "familia de santo" para referirse al espacio de reunión y creación de rituales, y a los y las integrantes de esa casa, respectivamente. La "familia de santo", como se llama de manera interna a la comunidad creada alrededor de creyentes de religión yoruba, no tienen necesariamente

vínculos de sangre, pero están relacionadas a partir de lazos simbólicos generados por su cosmovisión (Da Costa, 2003).

La casa se convierte entonces en el lugar de transmisión de la memoria danzada, heredada por estas dos mujeres a sus descendientes. La casa es, para las niñas y niños, un espacio familiar de socialización, relajamiento, diversión y rememoración, apto para enseñar y aprender hábitos dancísticos, pues es aquí donde se tiene la libertad de socializar, pero también de repetir y practicar constantemente, para después presentarlo en espacios públicos de socialización, ya sea comunitarios o en escenarios.



Imagen 2
Póster del cortometraje *Rumberas*.
Diseño: Tania Diaz.

La memoria incorporada en la danza y conservada y transmitida por mujeres se propaga también en espacios rituales. El proceso de enseñanza femenina es vital porque, además de transmitir conocimiento y memoria corporal, muestra un sentido de identidad familiar y comunitario.

En relación con estos espacios de transmisión familiar, Roger Bastide pensaba que la población negra de las Américas, para reconstruir su cultura y su historia, había tenido que reacondicionar el nuevo espacio de asentamiento a donde migraron, rehaciendo sus aldeas; solo así sus recuerdos pudieron emerger de las profundidades de la memoria colectiva. Para el autor la sociedad se reinventa de una manera simbólica, con la condición de que ese simbolismo tenga como soporte una dimensión espacial. En el libro *Las religiones africanas de Brasil*, el autor señala cómo las estructuras de las sociedades africanas transportadas a Brasil no fueron reconstruidas, sino reinventadas (Bastide, 1971).

Aquí se propone que la casa y el *terreiro* son espacios de transmisión matrilineal, lugares de reunión, rememoración y creación. En el caso de la samba y la rumba, tradicionalmente bailadas en espacios circulares, esa

reinvención se da dentro de ese espacio coreográfico en forma de danza, canto, música y poesía. La memoria dentro de las rodas es transmitida y recreada por los repertorios orales y corporales, gestos y hábitos cuyas técnicas y procedimientos de transmisión son medios de creación, pasaje, reproducción y de preservación de los saberes.

A modo de conclusión

Estas reflexiones iniciales en torno a los dos trabajos audiovisuales, sus contextos y lugares de transmisión tienen en primer lugar la intención de poner en alto el lugar de la mujer en la perpetuación de las danzas llamadas aquí amefricanas. Reivindico este término colocado por Léila Gonzalez, investigadora afrobrasileña, pensando en la urgencia de nuevas categorías propuestas desde adentro, que nos ayuden a pensar desde otros lugares, en este caso, sus lugares. Siguiendo esta propuesta que, como mencioné, "incorpora todo un proceso historico de intensa dinámica cultural (adaptación, resistencia, reinterpretacion y creación de nuevas formas)" (Gonzalez, 2021), me pareció importante presentar el momento histórico en que fueron filmados los trabajos, así como algunas reflexiones en términos de los espacios de transmisión compartidos, como parte de este ejercicio de análisis comparativo.

Por otro lado, agradezco la invitación de la revista *Encartes* y sus comentaristas para profundizar en los procedimientos metodológicos utilizados en el trabajo antropológico audiovisual, que, aunque de forma breve, coloca algunos lineamientos para continuar analizando y proponiendo.

Este estudio demuestra que la rumba y la samba han sido formas de resiliencia y perpetuación de las memorias femeninas. La experiencia no solo generada a través de la observación, sino también como aprendiz de dichos bailes, me hizo llegar a la conclusión de que, en estas culturas, la memoria corporal de la danza ha sido en gran medida conservada y reproducida por las mujeres, y que estas, las memorias ancestrales unificadas en el cuerpo, se han transmitido a través de técnicas corporales.

Finalmente, los invito a que revisen los trabajos audiovisuales y los consideren como otra manera de construcción y aprehensión del conocimiento, de igual valor al lenguaje escrito.





Bibliografía

Alveranga, Oneyda (1960). *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo.

Ardèvol, Elisenda (1998). "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales", *Disparidades. Revista de Antropología*, 53(2), 217–240. https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396

Bastide, Roger (1971). *As religiões africanas no Brasil*. Sao Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Da Costa Lima, Vivaldo (2003). *A Família de Santo. Nos Candomblés Jejes-Nagôs da Bahia*. Bahía: Corrupio.

De Carvalho, José Jorge (2005). *Seminário Nacional de Politicas Publicas para as Culturas Populares*. Ministério de Cultura, Brasilia, Brasil. http://www.bibliotecadigital.abong.org.br/bitstream/11465/603/1/979.pdf

Daniel, Camila y Claudia Lora (2020). "La investigación corporificada: la danza en la construcción del conocimiento antropológico", *Dimensión Antropológica*, 79, pp. 72-92. Recuperado a partir de https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/17412

Gonzalez, Léila, María Pilar Cabanzo Chaparro y Camila Daniel (2021). "La categoría político-cultural de amefricanidad", *Conexión*, (15), pp. 133-144. Recuperado a partir de https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/24056

DOSSIÊ IPHAN (2006). *Samba de Roda do Recôncacavo Baiano*. Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional, Ministério de Cultura, Brasilia, Brasil. Recuperado a partir de http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf

Lloga Sanz, Carlos Guillermo (2020). "Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos", *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 67, pp. 75-102.

Lora Krstulovic, Rosa Claudia (2016). "A transmissão do Patrimonio Cultural Imaterial: O samba de roda do recôncavo baiano". Tesis de doctorado en Memoria social en UNIRIO, Río de Janeiro, Brasil.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch´ixi desde la historia andina*. La Paz: Plural Editores.

UNESCO (2016). "La rumba cubana, mezcla festiva de baile y música, y todas las prácticas culturales inherentes", https://ich.unesco.org/es/RL/la-rumba-cubana-mezcla-festiva-de-baile-y-musica-y-todas-las-practicas-culturales-inherentes-01185

Filmografía

Por cima do medo coragem (Encima del miedo coraje)
Cortometraje documental. Dirección: Claudia Lora. Brasil, 2016. Guion: Noel López, Claudia Lora. Producción: Claudia Lora. Cámara: Claudia Lora. Edición: Noel López. Traducción: Claudia Martínez. Duración: 11:11 minutos.

Rumberas: el guaguancó
Dirección y cámara: Claudia Lora y Tania Díaz. Cuba, 2019. Producción: Ver de Adentro. Edición: Mario Maya. Duración: 20 minutos.

Claudia Lora Krstulovic es antropóloga de la danza y antropóloga visual. Investiga danzas afro diaspóricas en América Latina, centrándose por varios años en el estudio de las Danzas de diablos y Danzas de roda o circulares. Sus temas de interés son memoria, transmisión cultural, *performance* y patrimonio. Ha realizado documentales etnográficos, así como investigación antropológica para documentales independientes y series del INAH.

Actualmente, dirige el Festival Artístico Afrodescendencias y es investigadora posdoctoral del CIESAS CDMX.



CONTENIDO

Vol. 7, núm. 13, marzo-agosto 2024
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999


ENCARTES
revista digital multimedia



RESEÑAS CRÍTICAS



DIRECTORIO

Ángela Renée de la Torre Castellanos
Directora de *Encartes*
Nury Salomé Aguilar Pita
Edición
Verónica Segovia González
Diseño y formación
Cecilia Palomar Verea
Isabel Orendáin
Corrección
Karla Figueroa Velasco
Difusión
Arthur Temporal Ventura
Formación en Wordpress









Equipo de coordinación editorial

Renée de la Torre Castellanos Directora de *Encartes* ▪ Arcelia Paz CIESAS-Occidente ▪ Santiago Bastos Amigo CIESAS-Occidente ▪ Manuela Camus Bergareche Universidad de Guadalajara ▪ Olivia Teresa Ruiz Marrujo El COLEF ▪ Frances Paola Garnica Quiñones COLSAN ▪ Arturo Gutiérrez del Ángel COLSAN ▪ Alina Peña Iguarán ITESO

Comité editorial

Carlos Macías Richard Director general de CIESAS ▪ Víctor Alejandro Espinoza Valle Presidente de El COLEF Juan Sebastian Larrosa Fuentes Director del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO ▪ David Eduardo Vázquez Salguero Presidente del COLSAN ▪ Magdalena Villarreal CIESAS-Occidente ▪ María Guadalupe Alicia Escamilla Hurtado Subdirección de Difusión y Publicaciones de CIESAS ▪ Érika Moreno Páez Coordinadora del Departamento de Publicaciones de El COLEF Manuel Verduzco Espinoza Director de la Oficina de Publicaciones del ITESO ▪ Jorge Herrera Patiño Jefe de la Unidad de Publicaciones del COLSAN ▪ José Manuel Valenzuela Arce El COLEF ▪ Luz María Mohar Betancourt CIESAS-Ciudad de México ▪ Ricardo Pérez Monfort CIESAS-Ciudad de México ▪ Sévérine Durin Popy CIESAS-Noreste ▪ Carlos Yuri Flores Arenales Universidad Autónoma del Estado de Morelos ▪ Sarah Corona Berkin DECS/Universidad de Guadalajara ▪ Norma Iglesias Prieto San Diego State University ▪ Camilo Contreras Delgado El COLEF

Cuerpo académico asesor

Alejandro Frigerio
Universidad Católica Argentina-Buenos Aires
Alejandro Grimson
USAM-Buenos Aires
Alexandrine Boudreault-Fournier
University of Victoria-Victoria
Carlo A. Cubero
Tallinn University-Tallin
Carlo Fausto
UFRJ-Río de Janeiro
Carmen Guarini
UBA-Buenos Aires
Caroline Perré
Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Ciudad de México
Clarice Ehlers Peixoto
UERJ-Río de Janeiro
Claudio Lomnitz
Columbia-Nueva York
Cornelia Eckert
UFRGS-Porto Alegre
Cristina Puga
UNAM-Ciudad de México
Elisenda Ardèvol
Universidad Abierta de Cataluña-Barcelona
Gastón Carreño
Universidad de Chile-Santiago
Gisela Canepá
Pontificia Universidad Católica del Perú- Lima
Hugo José Suárez
UNAM-Ciudad de México
Julia Tuñón
INAH-Ciudad de México
María de Lourdes Beldi de Alcantara
USP-Sao Paulo
Mary Louise Pratt
NYU-Nueva York
Pablo Federico Semán
CONICET/UNSAM-Buenos Aires
Renato Rosaldo
NYU-Nueva York
Rose Satiko Gitirana Hikji
USP-Sao Paulo
Rossana Reguillo Cruz
ITESO-Guadalajara
Sarah Pink
RMIT-Melbourne

Encartes, año 7, núm 13, marzo-agosto 2024, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434, y El Colegio de San Luís, A. C., Parque de Macul, núm. 155, Fracc. Colinas del Parque, San Luis Potosi, México, Tel. (444) 811 01 01. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista. Se autoriza la reproducción parcial de los materiales publicados siempre y cuando se haga con fines estrictamente no comerciales y se cite la fuente. Salvo excepciones explicitadas, todo el contenido de la publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.